

Palavra e imagem em Valêncio Xavier: a recuperação do passado na intersecção da memória e da invenção / Word and image in Valêncio Xavier: the recovery of the past at the intersection of memory and invention

Letrônica

Kim Amaral Bueno*

Resumo: Este ensaio analisa a obra *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, de Valêncio Xavier (2001). A estratégia narrativa empregada por Xavier, tramando palavra e imagem na elaboração de seu texto, problematiza as possibilidades de apreensão da realidade pelos códigos estéticos verbal e imagético, da mesma forma que coloca sob suspeita o próprio estatuto do texto de ficção literário como meio de recuperação do tempo e da memória. Os conceitos de ficcionalidade (característica inerente à linguagem verbal) e de a-ficcionalidade (inerente à imagem fotográfica) propostos por Roland Barthes (2006) constituem-se como suporte teórico para que se compreenda a intrincada relação arquitetada por Xavier na tessitura de uma narrativa que, ao mesmo tempo em que busca resgatar o imaginário de um tempo passado, precisa inventar um tempo presente que não seja traído pela memória.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Intertextualidade; Valêncio Xavier; Roland Barthes.

Abstract: This essay examines the novel *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, by Valêncio Xavier (2001). The narrative strategy employed by Xavier, plotting word and image in the preparation of your text, discusses the possibilities of apprehending reality by verbal and graphic aesthetic codes, the same way that puts himself under suspicion status text of literary fiction as a means of recovery time and memory. The concepts of fictionality (inherent characteristic of verbal language) and a-fictionality (inherent in the photographic image) proposed by Roland Barthes (2006) constitute themselves as theoretical support in order to understand the intricate relationship engineered by Xavier in the fabric of a narrative that, while intended to retrieve imagery from a time past, this needs to invent a time that is not betrayed by memory.

Keywords: Comparative Literature; Intertextuality; Valêncio Xavier; Roland Barthes.

INTRODUÇÃO

A relação entre palavra e imagem ocupa papel fundamental na obra de Valêncio Xavier. Autor experimental, de escritura híbrida, leva ao limite as possibilidades de produção de sentido por meio do código imagético colocado na mesma situação de signo narrativo em

* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; professor temporário de Teoria Literária na Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA. Endereço eletrônico: kim.amaral@ymail.com

textos de ficção literária. O recurso técnico de interseccionar diferentes textualidades formalmente em sua obra ficcional, além de problematizar a eficácia dos códigos estéticos e narrativos para a apreensão da realidade a ser traduzida no “real imaginário” literário, também possibilita o questionamento da relação leitor-obra, já que dependerá da qualidade do imaginário desse leitor a produção de sentido para o texto elaborado com base em tão intrincada intertextualização.

Em *A câmara clara* (2006), Roland Barthes ensaia a discussão sobre como ocorre a leitura de imagens fotográficas. Sua reflexão constitui-se como texto bastante rentável para entendermos a textualidade de Valêncio Xavier, não apenas fornecendo subsídios teóricos para a compreensão do diálogo intersemiótico, mas desenvolvendo temáticas semelhantes às que Xavier utiliza em sua escritura, ao problematizar a articulação temporal no contexto da narrativa para muito além das possibilidades discursivas dos códigos verbal e imagético.

O método de análise empregado para a leitura do *corpus* selecionado é o “método comparativo”. Ou seja, aquele que articula princípios das teorias comparatistas propostas nos últimos anos, vistas, principalmente, a partir dos avanços que o emprego da Teoria da Transtextualidade de Gérard Genette (1982) aportou aos estudos literários, bem como outras formulações teóricas, as quais, refletindo no mesmo eixo temático, aplicam o princípio teórico da intertextualidade para a produção de sentido em textos literários, como as postulações de Roland Barthes (1970, 2006) e de Julia Kristeva (1969).

1 VIDA E OBRA: QUANDO UMA ILUMINA A OUTRA

Nem sempre procedimento pacífico no âmbito da crítica literária, a aproximação entre a vida do autor e a sua obra pode ser, em determinados casos, fundamental para a produção de sentido na leitura de textos literários. Ainda que não se possa justificar o texto apenas por meio dos fatos conhecidos da biografia do escritor, é possível, em especiais circunstâncias, iluminar a escrita com os fatos da vida. E vice-versa. No caso de Valêncio Xavier, esse viés aproximativo entre o vivido e o inventado pode ser, como se verá, bastante produtivo.

Valêncio Xavier Niculitcheff nasceu em São Paulo, em 1933, e radicou-se em Curitiba, onde atuou como consultor de imagem, roteirista e diretor de televisão. Paralelamente a sua

carreira com a mídia televisiva e com o cinema², Valêncio é escritor de ficção literária, produzindo narrativas para jornais e revistas³, com uma produção que perpassa as últimas três décadas. Em 1998, a editora Companhia das Letras publicou uma reunião de textos do autor, escritos durante os anos 1980, sob o título *O mez da gripe e outros livros*⁴. A mesma editora publicou, no ano de 2001, o livro *Minha mãe morrendo e O menino mentido* (reunião de três narrativas inéditas cujo fio temático e a configuração formal produz uma unidade narrativa que nos permite lê-las enquanto romance) e, em 2006, o livro de contos *Rremembranças da menina de rua morta nua: e outros livros*. Pela Publifolha, está publicado o livro de contos *Crimes à moda antiga*, de 2004.

A reunião entre as atividades de diretor e roteirista de cinema e televisão e a de escritor, no caso de Valêncio Xavier, não é perceptível apenas nos fatos que emergem de uma rápida nota biográfica, mas se revela em todo o seu projeto literário, no qual seu imaginário, intensamente formatado pelo imagético cinematográfico, rivaliza com a linguagem verbal e as possibilidades de produção textual por meio da palavra escrita. Mas não só de imagem fílmica se constrói esse imaginário. Xavier traz à prosa narrativa elementos da montagem cinematográfica, técnicas de colagem visual e recursos narrativos de outros meios verbais e não-verbais, como da pintura, do desenho e de fotografias processadas para publicação em jornais e revistas, por exemplo. Por meio desses artifícios, desenvolve narrativas labirínticas em que palavra e imagem compartilham do mesmo espaço da página branca de seus livros, introduzidas por múltiplas vozes narrativas, por vezes quase indistinguíveis, remetendo-nos a outras palavras, a outras imagens, pedindo-nos que construamos, também nós, uma história que dê conta das necessárias lacunas e elipses criadas como se fossem cortes de uma narrativa fílmica ou de histórias em quadrinhos.

As técnicas das quais o autor lança mão na escritura de seus trabalhos têm origem em práticas desenvolvidas por pioneiros das vanguardas do século passado, com escritores que buscavam novas formas de compor narrativas, lançando-se a experiências radicais que questionavam não só os gêneros narrativos como a natureza do próprio código literário. Das vanguardas européias até a nossa alta modernidade – o Modernismo dos anos vinte –,

² Como cineasta, recebeu, na IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem, o prêmio de melhor filme de ficção, por *Caro signore Fellini*; realizou, entre outros vídeos, *O pão negro – Um episódio da colônia Cecília* (1993) e *Os 11 de Curitiba, todos nós*, que recebeu o Prêmio Jangada 1995, concedido pela OCIC – Brasil (Office Catholique International du Cinéma).

³ Nicolau, *Quem*, *Panorama*, *Revista da USP*, *Ficções*, *Vox* e *Cult*, entre outras publicações.

⁴ Reunião de narrativas publicadas separadamente, *O mez da gripe* (1981), *Maciste no inferno* (1983), *O minotauro* (1985), *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986) e *13 Mistérios + O mistério da porta aberta* (contos publicados nas revistas *Quem* e *Panorama* e no jornal *O Estado do Paraná*).

prolongando um fio intertextual que liga aquelas experiências à contemporaneidade, a literatura vem agregando elementos não-verbais, valendo-se dos procedimentos de outras linguagens estéticas e códigos narrativos, quebrando com estruturas consagradas, questionado gêneros já estabelecidos e exigindo, enfim, novas articulações por parte do fazer literário e do imaginário do leitor.

Na direção dessas inovações formais preconizadas e experimentadas, na Europa, pelas novas estéticas que surgiram no final do século XIX e no início do século XX, seja nas artes plásticas ou na literatura, e, no Brasil, a partir dos experimentos modernistas, Xavier se filia, assim, a uma tradição de escritores de todo o mundo, como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, John Dos Passos e Julio Cortázar, por exemplo. Em uma perspectiva literária que compreende a sua produção como sendo de características experimentais, pelas problematizações intertextuais e metatextuais levadas a efeito, a partir do rompimento com as limitações do código verbal e do reconhecimento da força das imagens pictóricas, fotográficas e fílmicas na formação do imaginário do homem do século XX, é que se pode entender que sua obra faz avançar as discussões teóricas sobre a natureza do texto literário, agora exercitadas sob o viés sistematizado da prática comparatista da intertextualidade, inserindo o autor no espaço da criação literária contemporânea como um dos mais instigantes e complexos narradores.

2 MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO: UM LIVRO QUE É DOIS OU DOIS E MEIO OU TRÊS

Os três textos que formam o livro *Minha mãe morrendo e O menino mentido* foram escritos sem a intenção de formarem uma unidade narrativa, tal como os podemos ler hoje. As obras *Minha mãe morrendo*, *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido*, até então inéditos, foram reunidas em livro no ano de 2001, sob a catalogação de “Romance”. Nessa perspectiva, eles são lidos como capítulos de uma única obra, cada um com suas particularidades formais e temáticas, oferecendo, entretanto, uma progressão coerente dentro da narrativa. Dessa forma, a estratégia editorial acaba por produzir obra nova, independente da origem individual dos textos.

O narrador-protagonista valenciano estabelece uma conexão de fatos que o marcaram na infância, retornando aos lugares por onde circulava quando menino, trazendo ao texto personagens e situações históricas que se confundem com a narrativa pessoal e nos desafiam e entendê-los na perspectiva posta pelo narrador. A trama textual articulada por Xavier produz um quebra-cabeça de múltiplas peças que ensaia formas de se organizar na folha de papel impressa sob nossos olhos. Nela, o narrador joga com elementos que emergem da sua memória, apresentando-nos como a presentificação de um tempo passado, formulando pistas de uma história – ou de muitas histórias – que precisam ser *rememoradas* para que se compreenda a trajetória deste *menino mentido*.

No primeiro livro que constitui o romance, *Minha mãe morrendo*, o narrador, em primeira pessoa, revela suas lembranças da morte da mãe em um texto em verso permeado de fotos e gravuras, cujo sentido vai sendo revelado por meio desta escritura que imita o movimento de um álbum de fotografias. Lado a lado, temos as imagens e o texto verbal. Quase que em todas as páginas desse primeiro livro o narrador realiza a construção da narrativa alternando imagens em páginas pares e texto verbal em páginas ímpares. Embora o texto quase sempre corresponda diretamente às imagens das páginas que se abrem concomitantemente, ele não funciona como uma espécie de legenda ou de nota explicativa de uma imagem que se quer mostrar, assemelhando-se mais a um diálogo. Um diálogo de textos verbais com textos imagéticos. Aqui, as imagens não se sobrepõem ao texto e nem o texto a elas. Há uma sensação de que a palavra só existe e é fundamental porque existe a imagem, e que esta só está gravada no papel porque em breve a palavra lhe produzirá sentido. Os dois códigos se misturam por uma necessidade maior: dar conta da narrativa. Assim, o movimento sugerido, o de álbum, materializa-se na atitude do narrador de tomar as fotos da mãe e as apresentar, acompanhadas da sua voz (do *eu*, origem das imagens e das palavras).

O segundo capítulo da obra, agora vista como Romance, *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*, traz como subtítulo a inscrição *uma novela em figuras*. Nele, nos é apresentada a cidade de São Paulo e os lugares por onde o menino circula; os conflitos resultantes do seu embate com a realidade, seja na escola, na pregação dos padres, na obediência aos mandamentos de Deus, ou no sexo que aflora. A partir deste capítulo da narrativa, percebemos a contextualização de elementos históricos que se misturam aos “fatos reais” narrados pelo narrador-personagem, trazidos para a história ficcional por meio de outras vozes, das quais ele se apropria, incorporando-as ao seu discurso.

Percebemos um andamento da escritura que não obedece à lógica empregada no primeiro capítulo, cuja relação entre palavra e imagem se dá em uma estrutura diversa. Enquanto em *Minha mãe morrendo* o uso das imagens seguia uma “regra” em relação à disposição nas páginas e à organização da narrativa dentro do objeto-livro (formando o que apontamos como uma espécie de álbum de fotografias, nos moldes dos tradicionais álbuns de família), aqui não há um modelo semelhante ao que vinha sendo articulado no primeiro texto: o álbum é “desordenado”, as imagens são múltiplas e representam pequenos extratos do cotidiano do narrador e de seus pares, produzindo um paralelismo entre narrativas e vozes que dão forma ao menino.

A relação estabelecida entre os códigos verbais e visuais, nesse capítulo, não se diferencia apenas pela disposição gráfica, em relação ao primeiro. O sentido produzido por esta escritura híbrida nos leva a perceber certa rivalidade entre os códigos, o que também acaba por reduzir a sensação de *homogeneidade* que antes se tinha. A discussão metatextual proposta pela obra se intensifica, uma vez que o questionamento do código verbal se torna mais radical, e a sua “ineficiência” em se apropriar da realidade e dar conta do homem que aí se exercita parece mais nítida. Na página 47, o narrador literário reproduz algumas gravuras que ilustram a obra de *A menina de narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato. No alto da página, sobre as imagens citadas, consta a seguinte afirmação: “*Nunca consigo guardar o que contam as palavras, mas lembro bem das histórias pelas ilustrações*”. Tal “confissão” nos leva a perceber a inconformidade do narrador com o código verbal e a sua afinidade com o visual, revelando um imaginário povoado pelo signo imagético, elemento capaz de significar e de ser armazenado na memória de maneira mais eficaz.

Em conformidade com a problematização metatextual, na segunda página do segundo livro, o narrador, ao confrontar a palavra com a linguagem matemática, demonstra-nos a ilegibilidade de ambas. Quando tentamos resolver a equação matemática que o narrador nos propõe nessa página (o que nos remete, como num jogo cortazariano, à página 73), chegamos à seguinte resposta: *zero*. À pergunta que o narrador incorpora junto à equação, “*onde está a palavra?*”, podemos responder que ela está ausente, e que, assim como o *zero*, não tem um valor palpável, real, além de ser ambígua, uma vez que, ao mesmo tempo em que representa a ausência de sentido (de valor), também é instrumento com o qual se pode chegar ao infinito, possuindo o poder de ampliar os significados a limites intangíveis.

O uso recorrente de grafismos ao longo deste segundo capítulo, usados para representar a trajetória do menino e os espaços percorridos por ele dentro da cidade de São

Paulo, corrobora a consolidação dos significados pela imagem identificada anteriormente. O narrador, não satisfeito em apenas descrever verbalmente o espaço, incorpora na escritura o “mapa” representativo da sua descrição, chave para a leitura de suas pistas, o tabuleiro sobre o qual juntaríamos as peças para reproduzirmos imaginariamente os lugares dos quais nos fala o narrador.

Três dos quatro mapas que constituem a narrativa em questão possuem, ao longo do tracejado de suas ruas, números que, segundo o narrador, são “das linhas de ônibus” (XAVIER, 2001, p. 53). Estes números conferem aos mapas um aspecto semelhante ao de gráficos matemáticos, instrumentos pelos quais podemos ler equações sem tê-las à vista. O aspecto de gráfico matemático ou de “mapa” também é representativo do movimento de leitura que o texto valenciano solicita, a saber, o movimento de perscrutar, de examinar cada página e levantar suas pistas, identificando-as como em um labirinto.

O narrador também parece ser vítima de uma obsessão por listagens e enumerações, dispondo, ao longo da narrativa, fatias textuais sob títulos como “coisas que tenho medo” (XAVIER, 2001, p. 58), ou “coisas que não entendo” (XAVIER, 2001, p.73); enumera questões do catecismo, perguntas de aula e os episódios da história em quadrinhos “*Os perigos de Nioka*”, repetidamente, como se deles a memória não esquecesse. As repetições produzem a sensação de que voltamos a uma página já percorrida, como se caminhássemos por corredores labirínticos. Assim, a sensação de tempo é dilatada, e a leitura que retorna ao mesmo texto e à mesma imagem parece acompanhar o narrador no retorno ao passado, às suas *relembrações*. As imagens que se repetem ao longo do primeiro capítulo numa progressão cíclica e o olho que se abre e se fecha nas páginas pares do capítulo final contribuem para a mesma operação com o tempo.

O terceiro capítulo, *Menino mentido*, aproxima-se formal e esteticamente do segundo na disposição das imagens e no fluxo de fatos (tanto históricos quanto ficcionais) e narrativas secundárias que convergem para a narrativa principal, porém agregando elementos não utilizados neste capítulo, como extratos de romances de cordel e a introdução de um “olho” nas páginas pares, produzindo a sensação de um livrinho cinematográfico. A utilização de números também é recorrente neste capítulo, com efeito semelhante ao produzido pelas listagens e enumerações no capítulo anterior no que diz respeito ao tempo. Nas páginas 95 e 141 (XAVIER, 2001), lemos cálculos de subtração que o narrador realiza tomando por base o ano do presente narrativo, 1938/1942/1945, e dele subtraindo o do seu nascimento, 1933. Ele os

chama de “contas de menos”, através das quais, dentro de uma “irônica” lógica de mortal seriedade, a sua idade aumenta.

O olho utilizado para conferir o efeito de livro cinematográfico, disposto em todas as páginas pares deste terceiro capítulo, possui características que o aproximam esteticamente do olho que abre o primeiro capítulo, e, semanticamente, aos mapas utilizados no segundo, comentados anteriormente. Dele, saem traços numerados de 1 a 10, como se houvesse uma legenda para explicitar cientificamente o órgão. Estes traços, com números em suas extremidades e as linhas pontilhadas que dão o contorno ao olho, assumem a forma de um gráfico, conferindo-lhe novo significado, além daquele em relação à dosagem do tempo. Esta forma gráfica aponta para a textualidade, objeto de nossa leitura, sugerindo-nos que nela os significantes devem ser perseguidos e conectados uns aos outros, sejam verbais ou imagéticos, para então obtermos a significação da textualidade como um todo.

Outro elemento que se agrega à leitura labiríntica oferecida por Xavier, somando-se àqueles analisados até aqui, é um *cérebro-labirinto*, incorporado à página 153 (XAVIER, 2001). Acima do texto verbal, fragmento diegético em que o narrador relata seu desconforto na casa de sua prima Clarita, este cérebro em forma de labirinto (ou labirinto em forma de cérebro), aponta-nos para duas leituras complementares. A primeira, que a origem do labirinto literário construído seja pela palavra seja pela imagem é a mesma, e que, em face de ambas as leituras, a materialização dos sentidos ocorrerá de forma idêntica; a segunda, que o labirinto em que o menino se encontra não é apenas externo, como explicitado abaixo da imagem em questão, em que se percebe o seu deslocamento dentro do ambiente e a incompreensão da sua dinâmica. Em relação ao labirinto físico-espacial, temos outro em que o menino circula, o qual nos aponta para a problematização metatextual que percorre a obra. Ou seja, para os limites do código verbal e a exaustão das imagens operados num jogo de luz e sombra, de fala e de silêncio, em que o menino procura pela compreensão da sua própria narrativa no contexto dos códigos de que dispõe para arquitetá-la.

Há uma invenção formal que dá conta da refinada intertextualização operada por Xavier em sua literatura experimental, corroborando a imagem labiríntica acima e com a postura problematizadora do narrador em relação aos códigos narrativos. Algumas páginas trazem no alto um quadrado completamente negro, cujo texto aproxima três circunstâncias da vida do menino-narrador: o seu primeiro contato com a imagem cinematográfica, (XAVIER, 2001p. 109); um pesadelo recorrente por anos (XAVIER, 2001, p. 121) e os momentos em que ficava trancado dentro do armário, na companhia de Clarita (XAVIER, 2001, p.149). As

três situações têm em comum o mergulho na escuridão, na qual se sente preso. Ele não dispõe de imagens para estes momentos da narrativa, questionando-nos, aos leitores, se as temos ou não. A descrença na possibilidade de construir sentido por meio da escritura de modo a revelar as circunstâncias vividas faz com que o narrador nos remeta a esses “túneis” de escuridão. Ou seja, para a mesma impossibilidade da palavra, uma vez que é dela que surgem as imagens. Assim, nas duas páginas da narrativa, em que se narraria o reencontro do menino (agora não mais menino) e Clarita (sua prima e, talvez, sua paixão infantil), há uma *graficação* que não nos permite ler o escrito, por meio da transformação de signos verbais em sinais que se dissolvem em formas ilegíveis, as quais acabam por se simplificar em uma única linha que escorre página abaixo.

3 MINHA MÃE MORRENDO: O PASSADO RECUPERADO PELA IMAGEM E PELA PALAVRA

Dos três capítulos que compõem a obra – os quais, como já referi, podem ser lidos como textos independentes, com estrutura narrativa fechada –, o primeiro deles, *Minha mãe morrendo*, será objeto agora de leitura amparada nas proposições de Roland Barthes sobre a natureza e o alcance do olhar face aos meios mecânicos de reprodução do real, tal como ele as formulou em *A câmara clara* ([1980], 2006). A estrutura textual produzida por Xavier, ao mesmo tempo em que situa a narrativa no domínio da ficção verbal, aproxima, formalmente, o “livro de literatura” ao formato de “álbum fotográfico”. A invenção empregada para a disposição das imagens e do texto verbal na construção da narrativa e as relações que se pode estabelecer entre os discursos verbais e imagéticos constituem expressivo *corpus* para que se problematize a produção de sentido na confluência dos dois códigos.

Tal formalização de escritura se dá, como apontado no capítulo anterior, pela disposição das imagens nas páginas pares e do texto em verso nas páginas ímpares, formatação que acaba se constituindo como uma regra seguida pelo narrador. Por meio dela, circunstâncias que antecederam à morte da mãe do narrador-personagem valenciano nos são narradas por signos verbais. O retorno ao passado acontece por meio deste álbum, cujas imagens são buscadas na memória-lembrança-imaginário do menino-autor-narrador.

A estratégia narrativa empregada por Xavier, tramando palavra e imagem na elaboração de seu texto, problematiza as possibilidades de apreensão da realidade pelos dois códigos, da mesma forma que questiona o movimento de leitura habitual adotado pelo leitor. Tanto o signo lingüístico quanto o signo imagético se articulam por meio de códigos bastante distintos, cuja fronteira parece ultrapassada pela textualidade valenciana, ampliando as possibilidades narrativas de um texto que quer recuperar o tempo passado. Barthes, entretanto, aponta para uma diferença fundamental entre os códigos verbal e imagético, afirmando que

a fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* esta ou aquela das suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se tornar tão espessa, tão segura, tão nobre como um signo, o que lhe permitiria alcançar a dignidade de uma língua; mas, para existir signo, é necessário haver marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem [...]. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. (2006, p.14)

A relação que ocorre no interior do signo lingüístico, entre os seus elementos, não é a mesma que se dá no signo imagético: neste, a proximidade entre o signo em si e o seu referente é tal que não haveria espaço para a ficcionalidade – a imagem revela, presentificando: eis aí –, enquanto que o signo lingüístico se constitui *ficcional* por natureza, dada a amplitude entre o seu significante e a construção da imagem mental que ele incita, essencialmente subjetiva, no domínio amplo da abstração.

Logo, o narrador valenciano, ao lançar mão das imagens para a construção de sua narrativa, abdica da intermediação que o signo verbal impõe entre o significante e o significado. Para Barthes, a imagem fotográfica é toda significado, aderindo completamente ao seu referente: “é plena, carregada: não há lugar vago, não se pode acrescentar-lhe nada” (2006, p. 100). Quando o narrador nos apresenta as imagens da mãe ao invés de descrevê-la, ele está suplantando a subjetividade do signo lingüístico (afastado do seu referente) para privilegiar o signo imagético (fotográfico), que, nas palavras de Barthes, é *completo*, sem espaço para interferências, e, assim, se apropriando do poder de *autenticar* e *legitimar* que apenas uma fotografia possui. Entretanto, as imagens somente têm o seu significado ampliado pelas possibilidades de compreensão que o texto verbal confere à narrativa: a voz (ou a consciência) de um narrador que folheia o seu álbum de infância ao nosso lado, apontando-nos cada imagem, organizando, por assim, dizer, o movimento de leitura que devemos adotar no desvendamento da narrativa.

A *ficcionalidade* como característica inerente à linguagem verbal e a *a-ficcionalidade* inerente à imagem fotográfica propostas por Barthes ajudam-nos a compreender a relação que

há entre os códigos dentro da narrativa: uma relação que não é de rivalidade ou de sobreposição de um ao outro, mas de lógica e coesão, ou, ainda, que “é a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem não poder autenticar-se a si mesma” (2006, p. 96), dada a sua natureza ficcional, representativa. Entretanto, Barthes também afirma que, “na Fotografia, o *poder de autenticação sobrepõe-se ao de representação.*” (2006, p.99, grifo nosso). Assim, o que afasta a imagem do seu referente imediato é a palavra, e o que autentica a palavra no processo narrativo é a imagem. Considerando-se que a foto não é uma cópia do real, mas uma “emanação do *real passado*: uma *magia*”, e que a “força verificativa” da foto incide “não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (BARTHES, 2006, p.99), é justamente sobre este elemento, o *tempo*, que ocorre a intersecção entre os códigos: o equilíbrio narrativo alcançado pela textualidade construída se ampara no complexo modo de tratar a temporalidade na obra, aspecto que se funde à sua evidente metanarratividade.

A relação de profunda aderência proposta por Barthes entre o significante fotográfico (a foto em si) e o seu referente (o seu significado, a imagem que dá a ver), reafirma a condição de *objeto* do ser fotografado, conferindo-lhe a condição de *morto* (da mesma forma que uma foto é a garantia da existência, também é a garantia da morte). Assim, “por natureza, a Fotografia [...] tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infatigavelmente. Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade *amorosa* ou *fúnebre*, no próprio seio do mundo em movimento” (2006, p.13, grifo nosso) O manuseio do tempo dentro da narrativa ocorre primeiramente através da característica inerente à fotografia de *materializar em objeto* aquilo que revela em sua superfície, dispondo, então, de uma força tautológica para a reprodução, e reafirmação, do ser já objeto, definido por Barthes como *Spectrum*, termo que reafirma a sua relação mantida com a morte.

O evento marcante que se torna o enigma no retorno que o narrador valenciano faz ao passado é justamente a morte da mãe, personagem que se materializa na narrativa mais por meio da imagem do que da palavra. A mãe então se torna *Spectrum*, “palavra [que] conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (2006, p. 17). A relação entre a temática abordada na obra e o seu processo de fatura, aliando a palavra à imagem, apresenta perfeita coerência, quando nos apercebemos do sentido da imagem fotográfica e do efeito que ela produz em decorrência dessa estratégia narrativa. Esse “retorno do morto” operado pela

fotografia é o que deseja o narrador ao relembrar a mãe, tentando, por meio dessa forma de *teatralização* da linguagem (ou das linguagens), reorganizar a experiência vivida.

A presentificação da morte na narrativa por meio das imagens confere ao texto uma temporalidade cíclica, anunciada no título da obra: *Minha mãe morrendo*. O verbo morrer em sua forma nominal do gerúndio, *morrendo*, produz o efeito de movimento, de trânsito, que caracteriza a temporalidade da obra, e que se confirmará por meio de outros elementos textuais, como veremos. O trânsito de que falamos não se opera em um fluxo linear, em uma progressão homogênea, o que se verificaria em um narrador que, temporalmente afastado dos fatos narrados, recordaria o passado, reconstruindo o seu percurso de *formação*. Embora a narração se dê, de fato, de um tempo futuro em relação aos fatos narrados, a opção narrativa de produzir aquilo que caracterizamos como uma forma de *álbum fotográfico* problematiza esta organização temporal, amparada no tratamento estético-formal das imagens e na produção verbal que as acompanha.

A fotografia possui a qualidade de trazer para junto dela a certeza do ocorrido e de certificar a morte do ser que revela, como já mencionado. A mesma certificação da morte, entretanto (uma forma de passado absoluto), também aponta para o futuro, para a certeza de que aquele ser *morrerá*. Assim, os dois tempos se encontram no ato de ler, no presente do ato de leitura. Sobre este efeito produzido pela imagem fotográfica, Barthes afirma que [nela]

leio ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. (2006, p.107)

Os fatos narrados se desenrolam sobre essa fronteira instável entre o passado narrativo e o futuro para o qual as imagens apontam. A sensação percebida durante o movimento de leitura é de um percurso temporal cíclico, ou repetitivo, uma vez que, ao virarmos as páginas do álbum valenciano, muitas vezes encontramos fotografias já vistas, num *déjà vu* que mimetiza o “eterno retorno do morto” propiciado pela fotografia e existencialmente vivido pelo narrador. A narrativa traz uma sequência de imagens que se revelam aos poucos (XAVIER, 2001, p.12, 14, 16 e 18), flagrando a mãe do menino e outra mulher, além de um cão. Esta sequência é composta por quatro imagens, sintática e semanticamente bastante semelhantes, como que fotografadas em sequência: a primeira delas traz apenas o cão em movimento; a segunda, o mesmo cão em movimento, porém, em enquadramento que contém toda a figura, revelando as duas mulheres; a terceira e a quarta, em que já vemos com clareza

o cão e as mesmas mulheres. O fato de as imagens se revelarem gradativamente produz uma sensação de lentidão ao texto, dilatando o espaço em que a infância do narrador perdura e a diegese se desenvolve, no tempo do presente ficcional.

O tempo verbal é trabalhado de forma coerente à presentificação das imagens nas páginas do livro. Os verbos que o narrador utiliza, caracterizando as ações do *eu* e também da mãe, oscilam entre passado e presente. De forma sutil, entretanto, algumas vezes em um mesmo enunciado – o que soaria de forma incoerente –, como no seguinte trecho: “minha mãe *puxou* / o menino eu / corpo com corpo / nariz com nariz / olhos nos olhos / e me *diz* [...]” (XAVIER, 2001, p.9, grifo nosso), o que se constata é uma mistura de tempos verbais, pela qual passado e presente se conformam como um tempo único na narrativa ficcional. O que inicialmente predomina é a narrativa no passado, porém construções como essa vão se intensificando à medida que o capítulo vai chegando ao final, após o testemunho da morte da mãe. O tempo da narrativa e o tempo da narração se misturam, dificultando a diferenciação das sensações e sentimentos do *menino* (narrador quando do tempo dos fatos – protagonista) e do *adulto* (narrador que rememora no presente enunciativo os fatos de um tempo passado).

Na página 33, o narrador se compara ao menino Ingemar, personagem protagonista de Lasse Hallström no filme *Minha vida de cachorro*, e afirma: “o tempo *passou* / sem respostas / o tempo não *passa* / quando *vi* o filme / Minha vida de cachorro” (XAVIER, 2001, p.33). Novamente temos a mistura dos tempos verbais em uma arquitetura textual que não trás clareza à perspectiva do narrador. Em seguida, na mesma página: “não *sei* o que sinto / quando *abro* a porta / e *vi* minha mãe / fêmea nua bela” (XAVIER, 2001, p.33, grifo nosso). A relação entre este *abrir*, no presente, e o *ver*, no passado, sugere que ele ainda continua, mesmo que não fisicamente, abrindo a mesma porta e tendo a mesma visão de antes; porém, a imagem – o registro da morte (o mesmo registro do qual a fotografia é instrumento) – ficou no passado e só pode ressurgir quando trazido de lá pela rememoração possibilitada pela memória ativa. A impossibilidade de compreender o que sentiu efetivamente naquele momento, e que ainda o perturba, é reafirmada e projetada como uma impossibilidade absoluta pelo único verbo no tempo futuro empregado neste capítulo, conforme se verifica na construção que encerra a narrativa: “não sei o que sinto / quando *abro* a porta / e *vi* minha mãe / fêmea nua bela / não sei nunca *saberei*.” (XAVIER, 2001, p.33, grifo nosso).

O elemento identificado por Barthes na imagem fotográfica que retém a força da sua projeção temporal, para além do espaço/tempo que revela imediatamente, é chamado de *Punctum*, espécie de detalhe (de “ponto” ou “ferida”) que macula a harmonia da composição

fotográfica, o seu *Studium*⁵. O *Punctum* também opera a possibilidade de acréscimo à fotografia. A vazão subjetiva produzida pelo texto verbal na obra de Xavier em relação às imagens, ficcionalizando-as, tem a possibilidade de penetrar em seu interior por esta fissura, uma brecha que a faz sair do seu momento estanque e absoluto para outros espaços e temporalidades, e que permite a entrada de outras imagens, “animando-as”, colocando-as no rolamento de uma narrativa.

O *Punctum* se constitui como um elemento de ordem pessoal, o que torna a fotografia *inclassificável*: “não há razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências” (BARTHES, 2006, p. 14); “ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal” (BARTHES, 2006, p. 12). É esta pessoalidade, esta contingência da fotografia, que não permite a Barthes reproduzir a foto do *jardim de inverno*, a imagem da mãe quando menina, pois esta imagem existe verdadeiramente apenas para ele, apenas faz sentido para ele. Ao contrário, opta apenas por descrever verbalmente a foto, possibilitando que cada leitor produza em seu imaginário a imagem evocada pela subjetividade da palavra. Vejamos como ela a descreve:

A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de um sépia pálido, revelava a custo duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de *inverno* de teto de vidro. A minha mãe tinha então cinco anos (1898), o irmão tenha sete. Ele encostava-se à balastrada, sobre a qual estendera um braço; ela, mais afastada, mais pequena, estava de frente. Percebia-se que o fotógrafo lhe dissera: ‘Avança um pouco, para te vermos’; ela juntara as mãos, uma agarrando o dedo da outra, como fazem muitas as crianças, desajeitadamente. O irmão e a irmã, unidos entre si, sabia-o eu, pela desunião dos pais, que viriam a divorciar-se pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sós, na clareira da folhagem, e das palmas da estufa (era a casa onde a minha mãe nascera, em Chenne-vières-sur-Marne) (2006, p. 77-78)

A opção de Barthes por apresentar a fotografia que o mobilizou à criação de sua teoria para a leitura de imagens (e na qual resgatara a *essência* de sua mãe morta) através de uma descrição, remete-nos à sua reflexão em *S/Z*, e a afirmação de que:

⁵ Barthes estabelece estas duas definições de elementos constituintes da imagem fotográfica: o *Studium*, que equivale apenas à composição da foto, ao seu cenário, sua cena, a emoção que pode passar, definido nas palavras dele como “o campo amplo do desejo negligente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: gosto/não gosto, *I like/I don't*. O *Studium* é a ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, plano, irresponsável que sentimos por pessoas, espetáculos, vestidos e livros que achamos ‘bem’”. (2006, p. 36). O *Punctum*, diferentemente, é aquilo que nos suspende da leitura linear da imagem, transgredindo o seu *Studium*. Para Barthes, a palavra latina *Punctum* é ideal para designar essa “ferida”, essa “picada”, porque também remete à idéias de “pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efetivamente pontuadas [...]. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. A este segundo elemento que vem perturbar o *Studium* eu chamaria, portanto, *Punctum*; porque *Punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”. (2006, p. 35).

toda a descrição literária é uma *visão*. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo. Descrever é, pois, colocar a moldura vazia que o autor realista transporta sempre com ele (mais importante do que seu cavalete) diante de uma coleção ou de uma seqüência de objetos inacessíveis à palavra sem essa operação maníaca (que poderia fazer rir, como uma *gag*); para poder falar do ‘real’, é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode despendurar esse objeto, *tirá-lo* de sua pintura: em uma palavra: des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código). (BARTHES, 1992, p. 85).

Aplicando a afirmativa barthesiana para a obra de Xavier, mantendo a metáfora do *modelo da pintura*, percebe-se que antes de a realidade ser codificada no papel pela linguagem, ela passa pela figuração mental, uma espécie de transposição da realidade, de *pintura*, que precede o ato efetivo de descrever, de *des-pintar*. Duas implicações surgem deste ato, uma atrelada à outra: a primeira delas é de que a escrita não percorre o caminho apenas de “uma linguagem a um referente”, mas de “um código a outro”. Assim, a junção do código imagético ao código verbal na composição narrativa é inerente a toda obra, e a obra de Xavier viria a radicalizar essa característica da criação literária, materializando a *pintura* (invariavelmente mental) na fisicalidade do texto. A segunda nos alerta para a inacessibilidade do real à palavra. O ato de representar verbalmente a figuração mental da objetividade, o cair do “tapete dos códigos”, garante uma nova recomposição mental, uma nova *pintura*, cujos tons e estruturas se arquivam através das múltiplas possibilidades conferidas pelos elementos jogados ao chão, sem compromisso qualquer com formas da *realidade* ou matrizes a serem perseguidas. Xavier, afirmando a descrença no verbo, a sua ineficiência, imprime a imagem na obra, burlando, por vezes, o *inevitável* tráfego entre os códigos. Evidentemente, essas imagens também serão objeto de um novo ato de criação: o leitor confeccionará novas imagens, *pungido* pelo aspecto ficcionalizante da fotografia, potencializado pelos elementos textuais que as circundam no texto valenciano.

No momento em que o menino-narrador se depara com a mãe morta na sala de operações, ponto de tensão dentro da ficção, acaba por ignorar a estratégia narrativa adotada como regra para a produção do seu álbum, a saber, a impressão de imagens nas páginas pares e de texto verbal nas páginas ímpares. A gravura de um corpo humano sem pele deixa-nos ver os músculos e os ossos, inserida em uma página par (XAVIER, 2001, p.26), é seguida pela mesma gravura, inserida na página ímpar (XAVIER, 2001, p.27) – suporte do texto verbal –, cuja superfície sofrera um corte ainda mais profundo, revelando os órgãos e os vasos sanguíneos. Podemos acrescentar a estas duas imagens uma terceira, reincidente na narrativa,

de um corpo feminino nu (XAVIER, 2001, p. 10 e 28) – a “mãe nua no banheiro” –, de modo a constituir uma progressão rumo ao interior do signo imagético. Adotando caminho inverso ao de Barthes para a descrição da mãe, Xavier abdica da palavra e parte para a imagem, reforçando sua crença na ineficiência do código verbal em apreender a realidade, apontando para o fato de que no interior de uma imagem há apenas outra imagem. A descrença de Xavier nos códigos parece contrariar a postura barthesiana, porém ele se vale da ficcionalização da fotografia e da subjetividade da reorganização da imagem pelo leitor para revelar em um corte linear a *essência* de sua mãe, a mesma *essência* buscada por Barthes em seus álbuns de família.

O movimento que permitiu a Barthes chegar à foto do *jardim de inverno* foi o de recuar no tempo, o ato de mover as páginas de seu álbum fotográfico ao contrário: partindo das fotos mais recentes de sua mãe até chegar àquela da infância, que mantinha a sua *essência*. Um retorno ao passado que se opera pela memória. Procedimento igual se verifica através do narrador de Xavier. Em *Minha mãe morrendo*, a chave para que entremos na narrativa e a brecha por onde o menino penetra no passado se encontra na décima quinta página, a contar da primeira imagem que antecede o título do livro. Nesta página temos a colagem de uma embalagem de sabonete perfumado. A imagem-texto se divide em três espaços bastante distintos. No espaço do meio, há uma espécie de *fechadura* pela qual se vê uma mulher com turbante e véu sobre a face, semelhante a uma odalisca.

Esta imagem é significativa por dois aspectos. Primeiro, porque a memória do menino é instigada pelo “perfume” da mãe, de onde a gravura foi retirada. Logo, é a lembrança deste aroma (do perfume do sabonete representado pela figura) que potencializa a memória e permite a reconstituição do passado pelo narrador⁶. O segundo aspecto é em relação à composição da imagem. Trazendo em seu centro uma abertura semelhante ao buraco de uma fechadura por onde se observa uma mulher, a figura é representativa do movimento do menino em *espiar* pela porta do banheiro para ver a mãe nua, e de “[...] olhar / pelo vidro redondo / da sala de operações” (XAVIER, 2001, p.25) para ver a mãe operada. Barthes revela também a direção que usou para chegar até a imagem que lhe permitia construir significado para a imagem da mãe. Da mesma forma, em Valencio Xavier foi pelo retorno no tempo, transitando também pela memória, que ele descobriu a foto da mãe criança. Barthes

⁶ O texto de Xavier se constrói por meio de poderoso exercício de intertextualidade. Com relação a essa questão da presentificação do passado por meio de uma via sensorial do narrador-personagem, é evidente a aproximação que pode ser feita com a construção de Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*, em que o passado se inscreve no presente: lá o gosto, a audição; aqui, o olhar. Nesse sentido, bastante rentável seria a leitura cruzada dos dois textos, com possível rentabilidade para a produção de sentido para as duas narrativas.

percorreu todas as fotografias até chegar à primeira fotografia: “Eu também não podia omitir da minha reflexão o seguinte: que eu descobria esta foto recuando no tempo. Os gregos entravam na Morte às arrecuas: o que tinham diante deles era o seu passado. Também recuei uma vida, não a minha, mas a daquela que eu amava.” (BARTHES, 2006, p. 81)

Em *Minha mãe morrendo*, os olhos grafados que abrem a narrativa (inseridos na página que contém o seu título e na página que o antecede) nos acenam para o ato de *espiar* pelo buraco da fechadura, conforme identificado antes em relação à gravura do sabonete perfumado. Estes olhos possuem características que colaboram para esta leitura, algumas das quais já foram apontadas no capítulo anterior. A primeira delas é que eles não estão *soltos* na página, a exemplo daqueles que o capítulo final traz. Este par de olhos que abre o primeiro livro está circunscrito a um retângulo, ou seja, está delimitado por traços que produzem um espaço por onde ele *espia*. Assim, o buraco da fechadura identificado na figura do sabonete perfumado tem amparo nesses olhos, símbolos do ato do menino; porém eles também simbolizam, da mesma forma, o ato do leitor, o qual, através dos seus olhos, terá de perscrutar a obra e dela apreender o significado. Como já apontado anteriormente, tal estratégia de leitura, sugerida pelos *olhos*, a saber, o de perscrutar a obra, também se percebe pelas linhas que se cruzam na gravura, criando aquilo que se denominou *gráfico*, cuja semelhança aproxima o arranjo formal dos mapas incorporados à narrativa no segundo capítulo. Ademais, os olhos, ao inaugurarem a narrativa, apontam para a mais latente das características do livro: a predominância do código imagético sobre o código verbal.

O olhar lançado pelo leitor à textualidade de Xavier Ihe é devolvido pelas imagens, que também lhe olham nos olhos. A persistência no ato de ver produz um movimento que se realiza em mão dupla, do leitor ao texto e do texto ao leitor. Ficcionalmente, não é possível que determinada personagem nos olhe frontalmente, enquanto leitores. Porém, a fotografia abre espaço para que sejamos vítimas de sua *atenção*. Uma atenção persistente, jamais dissipada pelo tempo. Em meio à “confusão inaudita da realidade (*‘Isto foi’*) e da verdade (*‘É isto!’*)” (BARTHES, 2006, p. 124), estabelecemos uma relação de cumplicidade com o texto, de forma que nos familiarizamos e reconhecemos o olhar do qual somos objeto. Ele nos permite a sobreposição de uma *oldura* ao seu contorno, confeccionando, através da sua *percepção*, uma nova *pintura*: “a fotografia separa a atenção da percepção e libera apenas a primeira, sendo, no entanto, impossível sem a segunda” (BARTHES, 2006, p. 122). Vejamos, finalmente, ainda, como essas reflexões se configuram na construção de Barthes a partir da fotografia de um menino que segura um cão bem próximo ao rosto, de modo a mirarem a

lente da objetiva com seus olhos, possibilitando a Kertész, em movimento recíproco, mirá-lhes com o “olho” da câmera que os imortalizará.

Este rapazinho pobre, que pega num cão recém-nascido e inclina a face para ele (Kertész, 1928), olha a objetiva com os olhos tristes, ciumentos, medrosos: que ensimesmamento digno de dó, lancinante! De fato, ele não olha nada; ele retém dentro de si o seu amor e o seu medo. *É isso o Olhar*. (2006, p.124; grifo nosso).

O olhar do menino fotografado por Kertész atinge o nosso olhar, transpondo à representação o seu *amor e medo*. Também nós retemos esses sentimentos, e extraindo do papel impresso a imagem para nossa mente, podemos animá-la com a obsessão de um velho em busca da sua *essência*, ou com a melancolia de um menino cuja mãe está morta, consolado pelo seu cãozinho.

CONCLUSÃO

A obra de Xavier, ao aproximar o código verbal narrativo de códigos imagéticos em uma única narrativa, identificada como literatura de ficção – “literatura”, portanto –, problematiza as suas possibilidades discursivas e a condição do leitor enquanto produtor de sentido para o texto. A partir das proposições barthesianas, em *A câmara clara* (2006), obra que fornece suporte teórico para a leitura comparada efetivada nesta monografia, foi possível compreender a intrincada relação entre os dois códigos tão distintos na formatação textual das histórias de Xavier.

A coesão obtida pela articulação entre palavra e imagem na ficcionalidade narrativa produz a unidade discursiva alcançada em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. A escritura híbrida de Xavier obtém não uma relação de oposição entre palavra e imagem, mas de complementaridade, alcançada na materialização de uma obra que, em sua conformação, as torna indissociáveis. A palavra só existe e é fundamental porque há a imagem, e esta só está gravada no papel porque em breve a palavra lhe produzirá sentido: o que afasta a imagem do seu referente imediato é a palavra, e o que legitima a palavra no processo narrativo é a imagem.

Assim, a ficcionalidade abstrata do verbo e a materialidade presentificadora da imagem gravada no papel fotográfico são indispensáveis para que o leitor trafegue pela memória deste *menino mentido*: tanto com o menino ao seu lado, apresentando-lhe o álbum

de fotografias imaginário, quanto a sós, estruturando ele próprio um novo álbum com as imagens reveladas em “sua” *câmara clara*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006. Tradução: Manuela Torres.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Tradução: Léa Novaes.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica [1969]*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz.

XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga*. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Valêncio. *Minha mão morrendo e O Menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. *O Mez de gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Valêncio. *Remembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em setembro de 2012.

Aceito em dezembro de 2012.